

## 変容するプリンセス ——『小公女』と子ども向け映画作品による少女像の構築について

牟田有紀子

### はじめに

「プリンセス」という言葉の意味には、その時代に広く受け入れられている少女像が反映されているように思われる。19世紀イギリスではすでに、王侯貴族や権力者の子女という意味での「プリンセス」が少女雑誌で頻繁に取り上げられ、彼女たちがいかに見習うべき模範的の少女であるかということが報じられていた。では、少女の理想や憧れとしての「プリンセス」像はどのように形成されてきたのだろうか。いわゆる「お姫様願望」は今でも語り継がれ、女性は男性によって救出され、保護され、導かれる存在であるという神話は世界中で出版、映像化され続けている。「ディズニープリンセス」という言葉が象徴するように、特に映画化された「プリンセス」のコンテツ力と経済効果は凄まじく、お姫様願望を植え付ける物語に全く触れることなく成長することは最早不可能に近い。シンデレラ・コンプレックスという概念は今もなお有効であるように思えてならない。

しかし一方で、今日このような「プリンセス」像に変化が起こっている。救出と保護を待つのではなく、異性愛をプロットの中心に据えることなしに、自らの意思で行動し、自らが救済者、保護者になる少女が描かれるようになったのである。そもそも女性と男性という二元論的なジェンダーの在り方が見直されている時代において、少女と少年とは何者であるかということも問い直さなければならない。そこで本稿では、これまで「プリンセス」という言葉が繰り返し生産され、消費される一因となった2つの「プリンセス」の系譜をたどりながら、「プリンセス」という言葉がいかに変容し、既存のジェンダー観を強化する装置となってしまったのか、そしていかに少女をそこから解放する手段となっているのかを明らかにする。

まず主にイギリスの歴史的背景に触れながら「少女」という概念がどのようにして構築されたかを確認する。次にフランシス・ホジソン・バーネット (Frances Hodgson Burnett, 1849-1924) の『小公女』(A Little Princess, 1905) とその映画化作品である『テンプルちゃんの小公女』(The Little Princess, 1939) と『リトル・プリンセス』(A Little Princess, 1995) を取り上げ、特に映画化作品が時代の作る少女像

を補強していることを指摘する。そして最後に、ディズニー映画『アナと雪の女王』(Frozen, 2014)と『モアナと伝説の海』(Moana, 2017)を取り上げ、歴代「プリンセス」によって作り上げられてきた少女像を解体するような、新たな「プリンセス」の登場を明らかにする。

## 1. 子どもと少女の歴史

子ども観がどのように構築されてきたのかは、児童文学や子どもに関する本の歴史を辿れば明らかになる。そもそも中世ヨーロッパには、大人とは異なる存在としての「子ども」という概念は存在しなかった。子どもは小さな大人であり、立派な大人になれるように教育すべき対象だった。そのため、その頃に書かれた子どもに関する本は、宗教教育や行儀作法についてのものばかりだった。

子ども観に変化が現れたのは17世紀末から18世紀のことであった。17世紀末にジョン・ロック (John Locke, 1632-1704) は『教育に関する考察』(Some Thoughts Concerning Education, 1693) で子どもを「タブラ・ラサ (白紙)」に例え、子どもにおける教育の可能性を説いた。彼は子どもが読むべき本としてイソップ物語などを挙げており、能力に合わせた易しい本で楽しみながら学ぶことを推奨した。ロックに続いて、フランスではジャン・ジャック・ルソー (Jean-Jacques Rousseau, 1712-78) が『エミール』(Emile, 1762) で子どもの生来の性質に合わせた自然な成長を促すことの重要性を主張した。これらの思想は当時の教育論に大きな影響を与え、子どもは原罪を背負い墮落した存在と見なされるのではなく、後天的に成長させることができる個人として捉えられるようになった。

子どもが読むための本、いわゆる児童文学が誕生するのは18世紀半ばから末のことである<sup>1</sup>。川端有子の言葉を借りると、「「子ども」という概念が生まれ、幼い人たちが特有の文化や娯楽、教育を必要としていることが認められてはじめて、また、そういった特有のものを与えられる余裕が大人側に出てきてはじめて、そこに子どものための文化が出現する」のである (22)。この時代に何が起こったかと言うと、ロマン派の隆盛に他ならない。イギリスのロマン派詩人ウィリアム・ワーズワース (William Wordsworth, 1770-1850) こそが、子どもとは無垢な存在であると定義づけた人物である。ロマン派にとって、子どもとは最も神に近い存在であり、穢れた大人を救ってくれるものだった。ロマン派が、18世紀初頭までは人間を墮落させるものとして禁じられていた空想、夢想、想像の物語を復活させたので、19世紀のイギリスにおいて、現在も読まれているようなファンタジー小説が生まれたのである。

とはいえ、19世紀に入っただけで子ども用の本から教訓的、道徳主義的なテーマが排除されたわけではない。シャーウッド夫人 (Mrs. Sherwood, 1775-1851) の『フ

フェアチャイルド家物語』(*The History of the Fairchild Family*, 1818, 42, 47) では、主人公は子どもじみた行動をとる度に必ず罰を受け、最後には自分の罪を告白し、罰を与えてくれた神の慈悲に感謝する。19世紀半ばになると徐々に子ども用の読み物が少年向け、少女向けとジェンダーで区分されるようになるのだが、19世紀半ばに広い支持を得たシャーロット・メアリ・ヤング (Charlotte Mary Yonge, 1823-1901) の家庭物語『ひなぎくの首飾り』(*The Daisy Chain, or Aspirations*, 1856) では、主人公の少女は弟と一緒に勉強をすることが好きだったにもかかわらず、父親の教えに従い、英国国教会の教えを实践することに喜びを感じるようになる。彼女は勉学を諦め、貧しい村に学校と教会を建てることに生き甲斐を見出す。『ひなぎくの首飾り』は、少女の自己の追求という18世紀までは描かれなかったテーマを扱っているものの、最終的には宗教の重要性、自己犠牲、家父長制を強調するような結末を正当化してしまっている。時代が作ったジェンダーの壁を越えるような個性的な主人公が、最終的には男性優位を支持するようになる、というような物語の展開は現代の少女小説や少女漫画にも影響が残っていると云わざるを得ない。

19世紀末になると、ジェンダーと階級によって子どもが読むべきものが細分化されるようになり、「少女」という存在が注目されるようになった。キンバリー・レイノルズ (Kimberly Reynolds) は以下のように、子どもの読み物の細分化は雑誌によってもたらされたところが大きいと言う。

The arrival of the enormously popular *Boy's Own Paper* and *Girl's Own Paper*, in 1879 and 1880 respectively, can be regarded as confirmation of an established mass audience for juvenile publishing . . . it looks at the ways in which separate literature and syllabuses were designed and assigned according to class and sex . . . (xvi)

以前は性別や階級で区別することなく「子ども」の無垢さや純粋さが文学において強調されていたが、19世紀末になると印刷技術の改良、交通網の発達、識字率の向上によって子ども向けの出版物の商業的価値が増し、よりマーケティングを意識した読み物が出版されることになった。

特に注目したいのは、レイノルズが挙げている『ガールズ・オウン・ペーパー』(*Girl's Own Paper*, 1880-1956) だろう<sup>2</sup>。『ガールズ・オウン・ペーパー』は当時数多く出版されていた少女向け雑誌の中で最高販売部数を誇った週刊誌である。『ガールズ・オウン・ペーパー』は週に150,000部から250,000部を売り上げており、少女文化の構築に大きな役割を負っていたのは間違いない (Moruzi 294)。19世紀末のイギリスでは女性にも大学教育が開かれ、高等学校の質も上がり、専門職に就くこともでき

るようになった。サリー・ミッチェル (Sally Mitchell) は以下のように、この時代の少女は大人でも子どもでもなく、母親世代とは異なる文化形態を持つ年齢層の女性を指すと指摘する。

The new girl – no longer a child, not yet a (sexual) adult – occupied a provisional free space. Girls' culture suggested new ways of being, new modes of behavior, and new attitudes that were not yet acceptable for adult women (except in the case of the advanced few). (3)

少女は大人から単に読み物を与えられるだけでなく、自分が読みたいものを買う消費者になり、少女はこの時代にして初めて選択肢を得たのである。これ以降、本や『ガールズ・オウン・ペーパー』のような雑誌、後に出現する写真、映画、インターネットなどあらゆるメディアは「少女」を規定しようとし、少女は常に作られながら変化していく、極めて社会的、文化的な存在になったのだ。

少女文化が花開いた19世紀末のイギリスの本や雑誌はすでに、本稿が着目する「プリンセス」という言葉で溢れていた。例えば、『ガールズ・オウン・ペーパー』や世紀転換期の少女雑誌『ガールズ・レルム』(*Girl's Realm*, 1899-1915) では、王侯貴族の娘、つまり本当の「プリンセス」たちが頻繁に取り上げられ、彼女たちがいかに「プリンセス」たるべく努力している模範的な少女であるかという記事が掲載された。特に、ヴィクトリア女王が幼かったころの話は何度も物語化されており、「プリンセス」とは気高さと知性と美しさを兼ね備えた理想の少女なのだという言説が形成された。他にも、労働者階級の少女向けの週刊誌『プリンセス・ノヴェレット』(*The Princess's Novelettes, Complete Story*, 1886-1904) では、読者のお姫様願望をくすぐるような読み切り小説が1篇と王室やセレブリティーに関する短いゴシップ記事が毎号掲載された。この時代には既に「プリンセス」という存在は少女の関心の的だったことがわかる。「プリンセス」とは王侯貴族の子女であると同時に時代の「理想の少女像」をも象徴していると言えるだろう。

もとは「子ども」と一括りにされていた年齢層は、時代を経るごとにジェンダーで分類化されるようになり、19世紀末には大人でも子どもでもない「少女」と呼ばれる層が誕生した。少女文化と「プリンセス」という言葉は切っても切れない関係にあり、その繋がりは現代ではむしろより強固になっている。次節では、「プリンセス」をタイトルに冠する代表的小説『小公女』とその映画化作品に焦点を当て、「プリンセス」という言葉が象徴する、時代が形作る少女像がどのように変容したかを紐解く。

## 2. 『小公女』とその映画化作品に見る少女像の変遷

本節では『小公女』と『テンプルちゃんの小公女』および『リトル・プリンセス』での「プリンセス」という言葉の使われ方、そしてその語が表す少女像を考察する。まず『小公女』において「プリンセス」という言葉がどのような少女像を指しているのか確認する。次に『テンプルちゃんの小公女』と『リトル・プリンセス』における原作からの変更点に、その時代の求める「プリンセス」像を見出す。

### a. 『小公女』―― になりたい自分としての「プリンセス」

映画化作品と比較するにあたり、まずは『小公女』のプロットを確認したい。英領インドで大尉を務めるラルフ・クルー（Ralph Crewe）を父親に持つ主人公セーラ・クルー（Sara Crewe）は、7歳になったのを機に、ロンドンにある寄宿学校ミンチン女子学院に入学する。非常に裕福なセーラは特別寄宿生として特別待遇を受けているが、父親の財産を鼻にかけることはなく、物語作りの才能や面倒見の良さから学校の人気者になる。しかし、セーラが11歳になったときに、父親が手掛けていたダイヤモンド鉱山事業の破綻と父親の死の知らせが届き、セーラはミンチン校長（Ms. Minchin）によって全ての持ち物と身分を奪われ、学校の使用人として働くことになる。屋根裏部屋を自室として与えられ、ミンチン校長から虐待同然の扱いを受けながらも、セーラはどんなに外見がみすぼらしくとも心は「プリンセス」のつもりで、学校の召使いベッキー（Becky）と共に耐え続ける。ある日、天窓から部屋に迷い込んできた猿を隣家の男性に届けに行く。後に彼こそが父親の友人であり、実は成功していたダイヤモンド事業で得た財産をクルー大尉の娘に相続させるべく、世界中を探していたことがわかる。セーラは財産を回復し、ベッキーを世話係として迎えてミンチン女子学院を後にする。

『小公女』は、バーネットの1911年の作品『秘密の花園』（*The Secret Garden*）に比べて研究の題材として取り上げられることが少ない。その理由の一つに、『小公女』がシンデレラ・ストーリーを踏襲しており、助けを待つ少女と助けに来る男性という構図がはっきりしすぎているため、解釈の幅がないということが挙げられる。確かにセーラの財産の行方だけに着目すれば、『小公女』がシンデレラ・ストーリーとして批判の対象になることは否めない。しかしセーラはおとぎ話のシンデレラのように助けを待っているだけではない。そこで本稿の主題である「プリンセス」という言葉の意味を分析すると、『小公女』は、セーラが自分の理想の少女像を個性として獲得しようと試みる物語であることがわかる。

『小公女』では、“princess”という語が70回あまり使われているが、その使われ方



は一枚岩ではない。特に、セーラ自身と敵対する生徒ラヴィニア (Lavinia) およびミンチン校長の間にはその理解に大きな齟齬がある。

まずはラヴィニアとミンチン校長における「プリンセス」の意味を明らかにしよう。二人に共通することは、「プリンセス」とはセーラが獲得しようとしている個性ではなく、彼女の財産を指しているということである。

生徒が揃って外出するときに、もとはラヴィニアが豪華な服を着て先頭に立って歩いていたが、セーラにその立ち位置を奪われたことで、ラヴィニアは財産こそがセーラの立ち位置を築いているのだと考えるようになる。ゆえにラヴィニアがセーラに向かって「プリンセス」と言うとき、それは全て皮肉である。次の引用は、セーラは「プリンセス」のつもりで日々を過ごしているのだということを、ラヴィニアが他の生徒たちの前で暴露した後の場面である。“After this, the girls who were jealous of her[Sara] used to speak of her as ‘Princess Sara’ whenever they wished to be particularly disdainful, and those who were fond of her gave her the name among themselves as a term of affection.” (48) 話し手によって「プリンセス」という言葉の使い方が異なること、またラヴィニアはセーラを侮辱するために「プリンセス」という言葉を使っているということは明らかである。

ミンチン校長もラヴィニアと同様に、「プリンセス」とは精神性の問題であることを理解していない。ミンチン校長にとって「プリンセス」は財産を持つ人物を指すということは、セーラの父親が亡くなり、財産を失った後にセーラに向かって言う次の台詞に表れている。“‘Don’t put on grand airs,’ she[Ms. Minchin] said. ‘The time for that sort of thing is past. You are not a princess any longer. . . . You are like Becky – you must work for your living.’” (67) ミンチン校長にとって、財産を失って「プリンセス」でなくなったセーラは、精神性までも貶められるべき存在なのだ。しかし、ラヴィニアとミンチン校長のような「プリンセス」という言葉の使い方があからこそ、セーラにおける「プリンセス」の意味の特異性を表出させることができる。

次にセーラに焦点を当てよう。セーラにとって「プリンセス」とは、多くの財産を持つ人物ではない。セーラ自身が「プリンセス」という言葉でもってどのような人物像を指しているのかは、セーラがベッキーにケーキを与え、自分が作った物語を聞かせた後の独り言に表れている。

“If I was a princess – a *real* princess,” she murmured, “I could scatter largess to the populace. But even I am only a pretended princess, I can invent little things to do for people. Things like this. She was just as happy as if it was largess. I’ll pretend that to do things people like is scattering largess. I’ve

scattered largess.”（強調原文 43）

セーラは「本物のプリンセス」をお金や物を与えることができる人物、そして「真似事のプリンセス」はお金や物でなくとも人が喜ぶことを与えられる人物であると定義している。目指すは「本物のプリンセス」であるわけだが、それは父親の死によって困難になる。しかしむしろ「プリンセス」としての真価を問われるのはここからで、セーラは財産のない自分が「プリンセス」でいるための方法を考える。そこで至った結論が、以下の引用である。

“Whatever comes,” she said, “cannot alter one thing. If I am a princess in rags and tatters, I can be a princess inside. It would be easy to be a princess if I were dressed in cloth of gold, but it is a great deal more of a triumph to be one all the time when no one knows it. There was Marie Antoinette when she was in prison and her throne was gone and she had only a black gown on, and her hair was white, and they insulted her and called her Widow Capet. She was a great deal more like a queen then than when she was so gay and everything was so grand. I like her best then. Those howling mobs of people did not frighten her. She was stronger than they were, even when they cut her head off.” (106)

セーラは自身の境遇をマリー・アントワネットに例えながら、「プリンセス」であるために最も重要なことは、誰にも理解されなくても自分が誰よりも強くあること、つまり境遇に精神を蝕まれてラヴィニアやミンチン校長のように低俗な人間に成り下がらないことだと確信する。セーラにとって「プリンセス」とは、なりたい自分でいるためにどんな状況下にあっても権力に屈せず、許し、与えられる人物なのである。

セーラはこの「プリンセス」性ともいえるべき精神性を獲得し、個性にまで昇華させるために常に葛藤している。セーラが “It has been hard to be a princess to-day” (115) と言うのは、彼女は汚れたスカートをラヴィニアに嘲笑われ、思わず言い返しそうになったときだ。セーラは生まれながらにして完璧な「プリンセス」なのではなく、そうあろうと努力しているのだということを強調したい。物語の最後に、セーラがダイヤモンド鉱山の後継者となってミンチン女子学院を出ていくときに、ミンチン校長は “I suppose . . . that you feel now that you are a princess again” (178) と皮肉を言う。セーラがこれに対して “I – tried not to be anything else . . . even when I was coldest and hungriest – I *tried* not to be”（強調原文 178）と答える。“tried” が強調されていることから明らかなように、『小公女』はセーラという少女が、自分

の理想とする少女像に近づこうと試みる物語なのだ。

以上のように、『小公女』のセーラにとって「プリンセス」とは、財産の有無にかかわらず、なりたい自分であるためにどんな状況下にあっても権力に屈せず、許し、与えられる人物を意味している。セーラにとって「プリンセス」になろうとすることはある意味で自己実現への挑戦だと考えられるが、それが『テンプルちゃんの小公女』と『リトル・プリンセス』では異なる解釈がなされている。次節から映画化作品における「プリンセス」という言葉が象徴する少女像を考察する。

### b. 『テンプルちゃんの小公女』—— 葛藤なき「プリンセス」

『テンプルちゃんの小公女』は、20世紀フォックス社が製作し、ウォルター・ラング (Walter Lang) が監督した作品で、1939年にアメリカで公開された。主演はアメリカの伝説の子役、シャーリー・テンプル (Shirly Temple, 1928-2014) である。『テンプルちゃんの小公女』は天真爛漫で無垢なテンプルのイメージありきで作られている上に、第二次世界大戦が勃発した1939年に公開されているということもあり、社会背景が大きく反映されている。そのためこの映画は『小公女』というタイトルを冠しながらも、『小公女』とは全く異なるプロットでもって、少女像を描き出している。

舞台は19世紀末のイギリスで、クルー大尉はインド生まれのセーラに教育を施すためにロンドンのミンチン女子学院に入学させる。しかし父親の死によりセーラは財産を失い、学校の使用人となる。このように途中までの流れは同じなのだが、セーラが使用人になってからは完全に別の物語になっている。セーラは父親の戦死を信じることができずに、学校の近隣にある陸軍病院に侵入して父親を捜す。セーラは辛い状況にあることを隣人の使用人であるインド人のラム・ダス (Ram Dass) に話すと、その日の夜に、「プリンセス」になった自分がミンチン校長を罰する夢を見る。セーラが目を覚ますと、ラム・ダスが整えてあげた部屋は豪華な衣服や食べ物で溢れている。それらをセーラが盗んだのだと決めつけたミンチン校長が警察を呼び、捕り物騒ぎになる。ミンチン校長の弟 (Bertie Minchin) に助けを求めるべく陸軍病院に逃げ込んだセーラは、入院している父親を発見する。クルー大尉は記憶を失っていたためセーラを思い出すことができなかったが、セーラが泣きながら訴えると、クルー大尉は記憶を取り戻す。セーラは父親を取り戻し、偶然陸軍病院を訪れていたヴィクトリア女王に満面の笑みで敬礼をして、物語は幕を閉じる。

この映画が第二次世界大戦を目前にしたアメリカを鼓舞するプロパガンダ映画だと解釈することは容易である。原作では常に敵対して一度もお互いを理解することができなかったセーラとミンチン校長は、この映画ではイギリス軍が勝利してクルー大尉が出兵したマフェキング (Mafeking) が守られたという知らせを聞くと、他の生徒や近隣住民とともに手を取り合って勝利を祝っている<sup>3</sup>。国の勝利を前にしたならば、



セーラとミンチン校長の不仲など問題にならない。

ではセーラに投影されている少女像はどのように書き換えられているのだろうか。原作と同様ラヴィニアはセーラに対し皮肉を込めて「プリセス」という言葉を使っている。ラヴィニアと2人の生徒は、入学したばかりのセーラをみて、次のように言う。

“She is just like a little princess, isn’t she?”

“That’s what she is, a princess. I expect now, some people around here won’t think they’re so smart.”

“Oh, won’t they? Wait and see. Princess indeed!” (00:08:05-19)

セーラはまるでプリンセスのようだという生徒に対し、ラヴィニアは憎々しげにお手並み拝見しようと言いつけている。ラヴィニアの悪役ぶりは映画でも健在だが、彼女とセーラが「プリンセス」の解釈を巡って対立することはない。なぜならこの映画のセーラはラヴィニアが言う通りの「プリンセス」、つまり生まれながらの権力者だからだ。セーラが自分は「プリンセス」なのだと言い聞かせて自分を鼓舞することもない。その代わりに、セーラが「プリンセス」をどのように定義しているのかは、ミュージカル仕立てで描かれるセーラの夢からわかる。

この夢の中でセーラは“Your Highness”または“Princess”と呼ばれており、ドレスと王冠を身に着けて王座に腰かけている。ミンチン校長は、映画オリジナルの登場人物であるミンチン女子学院の教師であるローズ先生（Miss Rose）が、その恋人ジェフリー・ハミルトン（Geoffrey Hamilton）にキスを盗まれたという裁判を起こす。しかしローズ先生から、そのキスは盗まれたものではなく、彼女が自発的に与えたものだという弁護があり、セーラは嘘の裁判を起こそうとしたミンチン校長を国から追放する。この場面のセーラが大人の善悪を裁く力を持つ「プリンセス」であることは一目瞭然である。

更に、原作のセーラは「本物のプリンセス」をお金や物を与えられる人物と定義していたが、この映画のセーラはまさにそのような「プリンセス」である。セーラは誕生会のときにプレゼントをもらうだけでなく、教師陣にいたるまで学院の全員にプレゼントを与える。セーラはその理由を以下のように述べている “I am very happy to have you here. I would like to give presents today, not just receive them. Because, I want to show how grateful I am my father has been rescued.” (00:34:28-31) 父親の財力を強く感じさせるこの台詞も原作にはない。セーラは財産を持つことと物を他者に与えることに全く葛藤がない。この映画のセーラは自問自答を繰り返すまでもなく「プリンセス」でいられるのだ。原作のセーラは、ラヴィニアに対して腹が立っても

同じ土俵に立って言い返すことは我慢して「プリンセス」たる尊厳を守ろうとするが、この映画のセーラは、ラヴィニアに腹が立った時には暖炉の灰をラヴィニアにかけてしまう。これを目撃してもセーラを怒る者はいない。セーラは財産を失っても実に大きな力を持っている。

映画の最後に窃盗を疑われて陸軍病院に逃げ込んだセーラは、病院を訪れていたヴィクトリア女王に出会う。女王訪問中のため厳戒態勢を敷かれた病院では、さすがのセーラも追い出されそうになるが、女王本人がセーラに父親搜索の許可を下したため、セーラは更に大きな後ろ盾を得て、より社会的地位の高い大人を従えさせる。このように、もはや向かうところ敵なしのセーラが最後に勝ち得るものが「父親」というのは重要だろう。原作では父親の喪失があったからこそ、セーラは自己に向き合うことが可能になっているが、父親が生きているこの映画では、セーラが向き合うのは家族を取り戻すことの重要性に留まる。あらゆる人物の後ろ盾を得て、力を増したセーラの物語は、家庭の喜びに回収されるのである。これは1939年という時代が作った結末だろう。戦争を目の前に控えているというだけではなく、結婚を維持するプレッシャーのない1930年代のアメリカでは離婚が広まり、家庭の絆はいっそう脆いものとなっていたため、映画業界は結婚と家庭のプロパガンダに熱中した（ハスケル 157）。「小さなレディであるだけでなく... 小さな母でもあった」（ハスケル 157）テンプルが演じる「プリンセス」の父親が、戦死して二度と姿を現さないという結末はあり得なかったのかもしれない。結果として、この「プリンセス」に投影される少女像は、権力でもって家庭の重要性を強調する少女だと言えるだろう。

『テンプルちゃんの小公女』のストーリー改編は、56年後に再映画化された『リトル・プリンセス』にも大きな影響を与えている。次節では家庭賛美の装置として更に改編されたセーラの姿を明らかにする。

### c. 『リトル・プリンセス』——与えられた権利としての「プリンセス」

1995年に公開された『リトル・プリンセス』はアルフォンソ・キュアロン（Alfonso Cuarón）が監督した作品である。1万人の中からオーディションで選ばれたリーセル・マシューズ（Liesel Matthews）がセーラを演じている。日本版VHSの、「女の子は、みんなプリンセスなのよ」というパッケージの宣伝文句からわかるように、この映画では「プリンセス」であることが少女の権利である、という主張が前景化している。1989年の子どもの権利条約および1995年の世界女性会議北京宣言の採択という社会背景を考慮すると、子どもであり女性であるセーラたち少女の権利が強調されるのも当然かもしれない。しかしこの映画における「プリンセス」という言葉の意味は、権利を称賛するだけのものではない。むしろ権利の名の下に少女たちを画一化している可能性がある。

前述のように、この映画のプロットは『テンプルちゃんの小公女』に強い影響を受けている。舞台は第一次世界大戦中、父親が戦地へ赴くことになったことをきっかけに、セーラはニューヨークのミンチン女子学院に入学する。ミンチン校長の敷いている厳しい校則に異を唱えたり、他の生徒にインドの物語を話してやったりして、セーラは学校の人気者になる。しかし誕生会の途中で父親の戦死が発覚し、セーラは学校の使用人としてベッキーとともに屋根裏部屋に住むことになる。とある夜にミンチン校長と言い合いになってしまい、厳しい罰を与えられて絶望の内に眠るが、翌朝目が覚めると部屋には豪華な服や食事が用意されている。それを見たミンチン校長はセーラが盗んだのだと信じ込んで警察に通報する。セーラは隣家に逃げ込み、そこで戦死したはずの父親を見つけ、助けを求める。父親は記憶喪失になっていたためセーラを見ても思い出すことができなかったのだが、セーラの叫び声を聞いて記憶を取り戻す。その後セーラを虐待していたミンチン校長は学校を追放されて煙突掃除婦となり、セーラはベッキーを連れて父親とともにインドに帰る。

戦死したはずの父親が記憶喪失になりながらも生きており、セーラの訴えによって記憶を取り戻して親子が再会するという展開は、『テンプルちゃんの小公女』とはほぼ一致している。またセーラの外見についても、1万人の候補者の中からあえて金髪碧眼のマッシュューズを選んでいるのにも、アメリカの「かわいい少女」の原型であるテンプルの影を感じずにはいられない。

『リトル・プリンセス』では、ストーリーの冒頭で既に「プリンセス」とは何者なのかが定義されている。まだセーラがインドにいたころ、セーラが乳母のマヤ(Maya)に“Did you ever know a real princess?” (00:2:16)と尋ねると、マヤは“Laki's father. . . . He was my prince. And I his princess. . . . All women are princesses. It is our right” (00:02:20-37)と答える。ラキ(Laki)とは彼女の息子なのだが、つまりマヤは自分の夫こそが彼女にとってのプリンスで、その妻たる自分は「プリンセス」であり、またそれが全ての女性の「権利」なのだと主張している。この定義には、第三派フェミニズム的な女性の捉え方を見出すことができるかもしれない。田中東子によると、1990年代を通じて明らかにされてきたのは、「女性らしさ」というものが、フェミニズムのイデオロギーと対立するのではなく、むしろ「女性解放のための文化実践」と両立し得るという視点である(60)。マヤは「プリンセス」という極めてフェミニンなキーワードを使って、男性に従属する妻としての女性ではなく、自らの権利を行使して妻となった女性の生き方を強調している。

1990年代は第二派フェミニズムが見落とした「少女」とは何者か、という興味が拡大した時代でもあり、大人の女性と少女を似て非なるものとして、異なる言説で語る試みがなされ始めた。ゆえに女性と少女は別個の存在として捉えられなければならないため、セーラはマヤの言葉の主語を「女性」から「少女」に置き換え、異なる解

釈を施している。それはマヤの言葉が真実かどうか、セーラが父親に尋ねる場面に表れている。“Maya told me that all girls are princesses. . . It’s true?” (00:04:01-04)と尋ねるセーラに対し、父親は“You can be anything you want to be, my love, as long as you believe. . . I believe that you are, and always will be, my little princess” (00:04:05-15)と答えている。ここでは、大人の女性が夫の「プリンセス」であるとしたら、少女は父親の「プリンセス」であるという明確な答えが出ている。セーラは父親のこの言葉を忠実に実践しており、セーラの誕生会の時に、ケーキを目の前にしたラヴィニアが“I’m sure Princess Sara will give everyone a fair share. Right, Princess?” (00:33:13-16)という皮肉を言うと、セーラは“All girls are princesses” (00:33:24)と言い返す。もとはマヤのものだった言葉は、完全に父親の言葉としてセーラに植え付けられ、またこの言葉が繰り返されることで、父親と娘の繋がり of 強さが異様なほどに強調されている。

少女は父親の「プリンセス」だという言説は、映画の中盤で更に強固なものとなる。屋根裏部屋のセーラのもとに生徒たちが集まっていることを知ったミンチン校長とセーラは、以下のような会話を交わす。

“It’s time you learned that real life has nothing to do with your little fantasy games. It’s cruel, nasty world out there and it’s our duty to make the best of it. Not to indulge in ridiculous dreams but to be productive and useful. Do you understand what I’m saying?”

“Yes, ma’am.”

“Good.”

“But I don’t believe in it.”

“Don’t tell me you still fancy yourself a princess. . .”

“I am a princess. All girls are. Even if they live in tiny old attics. Even if they dress in rags. Even if they aren’t pretty or smart or young. They’re still princesses. All of us. Didn’t your father ever tell you that? Didn’t he?”  
(01:10:14-11:23)

ほろを着ていても心は「プリンセス」だという台詞は原作にもあるが、それはセーラが自己を保つために自分を鼓舞する言葉だった。しかしここでは、セーラが「プリンセス」でいられるのは、父親がそう教えてくれたからである。「プリンセス」はセーラが自分を定義するために用いられる言葉ではなく、「父親に愛される娘」を意味する言葉に変容している。驚くことに、父親に「全ての少女はプリンセスだ」と教えてもらえなかった、つまり父親に愛されなかった女性であるとセーラに断定されたミ

ンチン校長は、屋根裏部屋を出た後に悔し涙を流す。「父親に愛されなかった娘」の完全なる敗北、そして父親に与えられた権利を行使する少女の勝利の場面だと見ることが出来るだろう。『テンプルちゃんの小公女』を経た『リトル・プリンセス』は、少女の権利の名の下に、少女を更に強い力で「父親に愛される娘」という型にはめてしまっているのだ。ミンチン校長の行いが正しいとは言えないが、彼女もまた自分の正義に則って生きる一人の女性だったはずだ。しかしミンチン校長は最後に学校を奪われ、煙突掃除婦に身を落とす。「父親に愛されなかった娘」は、ここまで貶められなければならないのだろうか。ミンチン校長の描かれ方にも、セーラに投影されているメッセージがいかに強いものが表れている。

1905年出版の原作『小公女』、1939年の『テンプルちゃんの小公女』、1995年の『リトル・プリンセス』を「プリンセス」をキーワードに読み解くと、時代によって作られた極めて社会的なメッセージが内包されていることが明らかになった。「プリンセス」が表す少女は、いかなる場面でも許し、与えられる人物から、先天的に与えられた権力でもって家族を取り戻す人物に、そして父親に与えられた権利を享受する人物に変容していた。同じ「プリンセス」という言葉も時代によってその解釈は異なっており、それは少女が社会的、文化的に構築、改編され続ける存在であることを裏付けている。しかし、このように型にはめられてきた少女は、当然ながら解放されなければならない。次節では現代の子ども向け映画に言及し、いかに少女が「プリンセス」という言説から解放され始めているかを考察する。

### 3. 現代のプリンセス ― 因習的少女像の否定

少女は「プリンセス」たる権利があるという言説を生み出したもう一つの大きな勢力は、間違いなくディズニーである。世界初の長編アニメーション映画である『白雪姫』(Snow White and the Seven Dwarfs, 1937)は、特に後々フェミニズム的な視点から強い批判の対象となった。『白雪姫』について、ジャック・ザイプス(Jack Zipes)は「男の力の汚れない雄々しさを讃え、優しく素直な若い娘が家庭に入ることとを勧め、まったくアメリカ的な登場人物に善行をさせ、(中略)分別臭い人生を推奨した。(中略)女の主人公は、程度の差はあれ、『いつかわたしの王子様がやってくる』と歌を歌うにすぎず、ひたすら待ち、苦しみ、か弱く、優しいことがその特徴である」(40-41)と指摘している。また、石塚正英はグリム童話とディズニー映画を比較し、ドイツの森に暮らす白雪姫が能動的に家事を行っている一方で、アメリカの白雪姫は王子様のキスで目覚めさせてもらうまで待ち続ける極めて受動的な女性として描かれていることを批判している(192-93)。この神話は『シンデレラ』(Cinderella, 1950)や『眠れる森の美女』(Sleeping Beauty, 1959)へと受け継がれ、受動的な「プ



リンセス」像は強化され続けた。まさに「外からくる何かが自分の人生を変えてくれるのを待ち続けている」(ダウリング 32) 女性の典型を描いていると言えるだろう。

しかしこのような「プリンセス」像の強化を担ったのがディズニーならば、それを解体しようと試みているのもディズニーである。以下では『アナと雪の女王』と『モアナと伝説の海』を取り上げ、現代の「プリンセス」はどのような少女として描かれているのか考察する。

#### a. 『アナと雪の女王』—— 家父長制と異性愛神話の否定

『アナと雪の女王』の主人公、アレンデール王国の女王エルサ (Elsa) は、生まれたときから氷や雪を操る魔法の力を持っているが、8歳のときに誤って妹のアナ (Anna) を魔法で傷つけてしまった後、父王に言われるがまま魔法の力を隠し、怯えながら生きている。一方でエルサの魔法の記憶を消されたアナは、エルサがなぜ人と交わることを拒むのか理解できず、ディズニーの典型的な「プリンセス」と同じような運命的な恋をすることを夢見ている。この二人の「プリンセス」にはそれぞれ画期的要素が盛り込まれている。

まずエルサに象徴されているのは、家父長制の否定である。エルサは戴冠式の日に魔法の力を国民に知られてしまい、一人冬山に逃げ出す。そこでエルサは父親に言われていた通りの「いい子」でいる必要などないことに気づく。エルサは挿入歌『ありのまま』(Let It Go) で父親に抑圧されていた苦しみと個人としての自由への賛美を歌っている。“Don't let them in, don't let them see / Be the good girl you always have to be / Conceal, don't feel, don't let them know” (00:30:36-46)と言われてきた苦悩に対して、エルサは次のような答えを出す。“It's time to see what I can do / To test the limits and break through / No right, no wrong, no rules for me / I'm free // Let it go, let it go / And I'll rise like the break of dawn / Let it go, let it go / That perfect girl is gone . . .” (00:31:35-33:13)既存のルールに縛られる必要がないことに気づいたエルサが選んだのは、「完璧な少女」でいることをやめることだ。孤独でいることが自由である可能性を示唆するディズニープリンセスはこれまで存在しなかった。エルサは、『リトル・プリンセス』のセーラが見出した「父の娘」であるという少女の権利、根強く残る家庭賛美の精神を放棄することによって、初めて「日の出のように」立ち上がり、自己を確立することができるのだ。

一方アナは自分のアイデンティティに悩むことはなく、ひたすらに「外からくる何かが自分の人生を変えてくれるのを待ち続けている」典型的な「プリンセス」である。そしてディズニープリンセスの慣例に従い、サザンアイルズ王国の王子ハンス (Hans) と偶然出会い、互いに一目惚れして結婚を誓う。しかし、エルサに徐々に全身が凍る呪いをかけられて瀕死の状態に陥ったアナが、再びディズニープリンセスの

慣例に従って、ハンスに愛する者のキスで救ってほしいと申し出ると、ハンスは“A true love’s kiss. Oh, Anna. If only there was someone out there who loved you.”(01:13:44-58)と言いながらキスを拒否する。ハンスは自国では王位継承の可能性が極めて低いため、アレンデール王国の王女と結婚して、国を乗っ取る計画を立てていたのだ。キスを待つ「プリンセス」と救済者としての男性像が否定されているこの場面だけでも、ディズニーが作ってきた「プリンセス」の伝統の崩壊を見ることができる。

加えて、アナのもう一人の協力者である氷売りのクリストフ（Kristoff）も、ディズニー的な意味での「王子様」になれる可能性は極めて低い。アナはエルサがハンスに殺されそうになっているのとクリストフが自分を救うために走って来るのを同時に目撃し、自分が救われることなく、エルサを救うことを選ぶ。エルサはアナの献身こそが「真実の愛」だと気づく。『白雪姫』の系譜では「真実の愛」とは異性愛を指していたはずが、ここではシスターフッドがそれに代わっている。これは「プリンセス」の歴史上非常に重要だ。河野真太郎が指摘するように、家父長制を支える仕組みである異性愛を否定するこの映画には、ディズニーが長い間かけて構築してきた「プリンセス」像を解体する原フェミニズム的視点を取り入れられていると言える（河野20）。「プリンセス」は男性の力を借りずとも「プリンセス」でいられるようになっていくのだ。

#### b. 『モアナと伝説の海』―「プリンセス」を必要としない少女

『モアナと伝説の海』では、少女は更なる力を得て、『アナと雪の女王』よりも強く「プリンセス」像を否定している。それは主人公のモアナ（Moana）が男性と対等な取引を行ってパートナーとして冒険すること、「プリンセス」と呼ばれるのを拒否していること、そして男性に冒険の主導権を託すのではなく、自分こそが任務の遂行者にならなければならないと気づくところに表れている。

モアナはモトゥヌイという島の村長の娘で、次の村長になることが示唆されている。ある日を境に島で農作物が採れなくなり、近海から魚もいなくなってしまうと、モアナは島に伝わる伝説に基づき、「テ・フィティの心」と呼ばれる石を、生命の女神テ・フィティ（Te Fiti）が住まう島まで返しに行き、島を救うことを決意する。その任務を遂行するためには、そもそもテ・フィティから石を奪った半神マウイ（Maui）の力が必要なため、当初のモアナの使命はマウイを見つけ出し、協力を得ることだった。しかし力の源である巨大な釣り針を巨大ヤドカリの怪物タマトア（Tamatoa）に奪われたままのマウイは、テ・フィティと対になる溶岩の悪魔テ・カァ（Te Ka）を恐れてモアナの申し出を頑なに拒否する。そこでモアナとマウイは、まず釣り針を取り戻してからテ・フィティの心を返しに行くという取引をする。この

映画では男性は無条件に女性を助ける存在ではないし、女性も男性が助けてくれることを無条件に期待する存在ではない。愛する者のキスでは解決できない任務を与えられた少女は、平等な取引でもって物語を進展させるのだ。

タマトアのところへ向かう途中、モアナはマウイに航海術の教授を頼む。そこでマウイがモアナに “It’s called wayfinding, princess” (00:50:20-21) と言うと、モアナは “Okay, first, I’m not a princess. I’m the daughter of the chief” (00:50:30-34) と返す。「プリンセス」と村長の娘が全く異なる存在であることが主人公から語られることには注目しなければならない。ここでは「プリンセス」は受動的に守られるだけの存在、村長の娘は能動的に問題解決に挑む存在であることが示唆されている。

しかしマウイが “If you were a dress, and you have an animal sidekick, you are a princess. You are not a wayfinder” (00:50:36-43) と言いつつ返しているように、モアナはマウイに守られている存在である限り、「プリンセス」から脱却しきれないのは事実だろう。では何か彼女を “the daughter of the chief” かつ “a wayfinder” にするのだろうか。それは、ヒーローはマウイではなく自分だということへの気づきである。モアナは冒険に出た当初から, “I am Moana of Motunui. You will board my boat, sail across the sea and restore the heart of Te Fiti” (00:30:18-26) と、マウイに言う台詞を繰り返し口ずさんでいる。主語が “You” であることから、モアナはテ・フィティの心をマウイに返してもらうことを自分の使命だと認識している。しかし釣り針がテ・カァに壊されてマウイが半神の力を失い、取引を放棄すると、モアナは自分の力でこの任務を完了しなければならないと覚悟する。その場面では上記の台詞は次のように変化している。“I am Moana of Motunui. Aboard my boat, I will sail across the sea and restore the heart of Te Fiti.” (01:18:25-34) 主語が “I” に変わっており、モアナは本当の意味でこの冒険の主人公となる。マウイは最後に戻ってきてモアナに協力するのだが、マウイは “Go save the world” (01:21:24) と言っているように、あくまでモアナの補助をしているにすぎず、任務の遂行者はモアナである。この映画では、少女は世界を救うヒーローなのだ。

最後に、心を返すべきテ・フィティが島にいないこと、そしてテ・カァこそが心を失って暴走するテ・フィティのもう一つの姿であることに気づいたモアナは、次のような歌を歌う。“I have crossed the horizon to find you / I know your name / They have stolen the heart from inside you / But this does not define you / This is not who you are / You know who you are.” (01:24:31-25:07) 自分が何者かわかっているはずだとテ・カァに問いかけるこの歌が示唆するのは、この映画がジェンダーを越えた「個」の問題に踏み込んでいるということである。「プリンセス」という言葉を必要としない少女にとって重要なのは、少女とは何者かではなく、「自分が何者か知っている」かということである。モアナは、自分が “the daughter of the chief” であり、

“a wayfinder”であり、世界を救うヒーローであることを知っている。『白雪姫』に始まったディズニープリンセスの系譜は、現代ここまで発展を遂げ、因習、慣例、イデオロギーに囚われない少女の姿を提示しているのだ。

## おわりに

本稿では、まず『小公女』とその映画化作品『テンプルちゃんの小公女』および『リトル・プリンセス』を「プリンセス」という言葉をキーワードに比較し、映像化される度にセーラがより大きなジェンダー的な役割を負うようになっていくことを明らかにした。『小公女』では、セーラはなりたいたい自分でいることを理想とする少女だったが、『テンプルちゃんの小公女』では、セーラは先天的に与えられた権力を行使して家族を取り戻す、アメリカの守るべき無垢の象徴となり、『リトル・プリンセス』では、セーラは権利の名の下に家庭を賛美する少女へと変貌を遂げていた。そしてこのように「プリンセス」という言葉に規定された少女像を解放するのもまた「プリンセス」であった。『アナと雪の女王』では家父長制と異性愛神話が否定され、『モアナと伝説の海』では、ジェンダー的役割を越え、自分が世界を救うヒーローなのだと自覚する少女の姿が描かれた。「プリンセス」という言葉を必要としない2017年の少女と「プリンセス」という言葉によってアイデンティティを保つ1905年の少女が出した結論が、どちらも「個」を確立することの重要性であることは興味深い事実ではないだろうか。「プリンセス」という言葉は一枚岩で使われている言葉ではなく、社会背景によってその使われ方が大きく異なっていた。少女はこれからも社会的、文化的に構築される存在であり続けるだろう。しかし「プリンセス」という言葉の意味が拡大していることは明らかであり、これから「プリンセス」がどのような形で少女を解放してくれるのか楽しみにしたい。

本稿は2018年度城西短期大学女性学講座「映画から読み解くジェンダー文化」の第2回「少女の未来を考える ― 児童文学映画作品（『小公女』など）を例に」での発表原稿を改題の上、大幅に加筆修正を施したものである。

## 《注》

1. ジョン・バニヤン (John Bunyan, 1628-88) の『天路歷程』(*The Pilgrim's Progress*, 1678) やダニエル・デフォー (Daniel Defoe, 1660-1731) の『ロビンソン・クルーソー』(*Robinson Crusoe*, 1719) など、子どもにも読まれた本はあったが、これらは子どものために書かれたのではなく、その空想的な世界観や冒険の描かれ方が結果的に広く子どもに受け入れられたのでここでは児童文学とい

うカテゴリには含めない。

2. *Girl's Own Paper* というタイトルは1880年から1908年10月まで使用された。タイトルは断続的に変更になっており、1908年11月から1927年までは *Girl's Own Paper and Woman's Magazine*, 1928年から1930年までは *Woman's Magazine and Girl's Own Paper*, 1931年から1947年までは再度 *Girl's Own Paper*, 1947年から1950年まで *Girl's Own Paper and Heiress*, 1951年から1956年の廃刊まで *Heiress* というタイトルが使われた。
3. 現在の都市名はマフィケング (Mafikeng) であるが、作中の表現を使用してマフェキングと表記する。

### 《引用文献》

- Burnett, Frances Hodgson. *A Little Princess*. 1905. Penguin Classics, 2002.
- Cuarón, Alfonso. *A Little Princess* (DVD). Warner Home Video, 1998.
- Lang, Walter. *The Little Princess*. 1939. IVC, 2014.
- Mitchell, Sally. *The New Girl: Girls' Culture in England, 1880-1915*. Columbia UP, 1995.
- Moruzi, Kristine. "Children's Periodicals." *The Routledge Handbook to Nineteenth-Century British Periodicals and Newspapers*. Routledge, 2016, pp. 293-306.
- Reynolds, Kimberly. *Girls Only? Gender and Popular Children's Fiction in Britain, 1880-1910*. Temple University Press, 1990.
- 石塚正英 『「白雪姫」とフェティシユ信仰』 理想社, 1995年。
- 川端有子 『児童文学の教科書』 玉川大学出版部, 2013年。
- キュアロン, アルフォンソ 『リトル・プリンセス (VHS)』 ワーナー・ホーム・ビデオ, 1997年。
- 河野真太郎 『戦う姫, 働く少女』 堀之内出版, 2017年。
- クレメンツ, ロン 『モアナと伝説の海』 ウォルト・ディズニー・ジャパン, 2017年。
- ザイプス, ジャック 『グリム兄弟 — 魔法の森から現代の世界へ』 鈴木晶訳, 筑摩書房, 1991年。
- ダウリング, コレット 『シンデレラ・コンプレックス』 柳瀬尚紀訳, 三笠書房, 1985年。
- 田中東子 『メディア文化とジェンダーの政治学 — 第三派フェミニズムの視点から』 世界思想社, 2012年。
- ハスケル, モリー 『崇拜からレイプへ — 映画の女性史』 海野弘訳, 平凡社, 1992年。
- バック, クリス 『アナと雪の女王』 ウォルト・ディズニー・ジャパン, 2014年。